

Las vidrieras del siglo XVI en la Iglesia de San Pedro (Colonia, Alemania)

Fernando Cortés Pizano
Enero 1999

Introducción

La ciudad de Colonia era, ya desde la Edad Media, uno de los centros más importantes del norte de Europa. La importante actividad económica, artística y cultural de la ciudad queda reflejada no sólo en los documentos sino también en la multitud de obras conservadas. Desde el punto de vista de la producción de vidrieras, se conservan todavía en la ciudad importantes ejemplares desde el siglo XIII al XVI. Las numerosas vidrieras del siglo XVI conservadas en Colonia (St. Severin, St. Maria im Kapitol, St. Georg, evangelistische Kirche, Catedral, St. Peter, St. Maria Lyskirche, y en la espléndida colección de los Schnütznigen-Museums), son lo suficientemente representativas como para poder formarnos una idea de la gran actividad y la calidad técnica y artística de esta ciudad durante el periodo del renacimiento.

Las vidrieras del siglo XVI en la Iglesia de San Pedro de Colonia forman sin duda uno de los mejores conjuntos de la vidriera del renacimiento conservados en Alemania. A pesar de las numerosas pérdidas, restauraciones y añadidos de otras épocas, lo que ha llegado hasta nosotros nos permite realizar un estudio detallado sobre las mismas.

Si bien estas vidrieras han sido descritas y admiradas por algunos autores, entre los que destaca la obra pionera de Heinrich Oidtmann, “Die Rheinischen Glasmalereien” (1929), los estudios sobre las mismas desde diversos puntos de vista, son desgraciadamente bastante escasos.

Con ocasión del desmontaje de la totalidad de las vidrieras de la Iglesia de San Pedro por la Firma *Peters* de Paderborn en febrero de 1998, se ha podido proceder, por primera vez, a un análisis detallado de los aspectos más relevantes de las mismas. Este estudio, realizado en el mismo taller de la empresa, se ha centrado en aspectos técnicos, estilísticos, iconográficos e histórico-artísticos. No obstante, la casi total inexistencia de estudios previos sobre estas vidrieras desde nuevas perspectivas hace necesario recomendar encarecidamente la realización de un estudio complementario y en profundidad de las mismas desde una base multidisciplinar y científica. Así pues, sería necesario un estudio a fondo de los documentos de archivo conservados, a fin de poder conocer el nombre de los autores de las vidrieras y de sus restauradores, así como la fecha exacta de estas restauraciones realizadas. Por otro lado, sería importante llevar a cabo pruebas

de analítica, tanto química como biológica, a fin de poder conocer mejor su estado de conservación y obtener así valiosos datos de cara a su eventual restauración.

Primera Parte. Descripción material-técnica de las vidrieras de San Pedro

1.1. Localización de las vidrieras

De las veintiséis vidrieras actualmente conservadas en la iglesia, tan sólo trece conservan partes del siglo XVI, si bien coexistiendo con añadidos del siglo XIX y de mediados de este siglo. No obstante, la mayor parte de estas vidrieras presentan paneles de los distintos periodos mencionados. Las vidrieras que todavía conservan paneles y piezas del siglo XVI se hallan localizadas en las siguientes posiciones¹: nVI, nV, nIV, nIII, nII, oI, sII, sIII, sIV, sV, sVI, sVII y wII.

La reconstrucción de la antigua iglesia románica en una nueva iglesia de estilo gótico fue terminada hacia 1524-1525. Es lógico suponer que una vez acabadas las obras se pensase en encargar vidrieras para los vanos del nuevo edificio. Basándonos en la distribución actual de las vidrieras y los restos conservados, podemos pensar en la probable existencia de un programa iconográfico preestablecido de antemano. Por otra parte, esto hubiera sido lo normal en una iglesia de nueva planta y en un estilo constructivo, el gótico, asociado a la utilización de las vidrieras como elementos definidores de la luz y el espacio interior. Desgraciadamente, por lo que ha llegado hoy en día hasta nosotros y con los conocimientos actuales, no podemos llegar a describir el trazado original de este programa. No obstante, podemos detectar la existencia de ciertos elementos comunes en las vidrieras, que denotan una lógica e intención compositiva en la distribución de las mismas.

En las vidrieras de las naves laterales y en las del crucero, todas ellas de tres lancetas, el motivo principal está generalmente limitado a la central. Aunque desconocemos cuál fue el trazado original, nos inclinamos a pensar que la distribución actual es debida a una redistribución y recomposición posterior como fruto de la pérdida de gran parte de las vidrieras. Las vidrieras de las naves laterales, exceptuando la nVI, con una gran composición ocupando las tres lancetas (*La Adoración de los tres Reyes Magos*), representan tanto figuras aisladas de obispos de Colonia (nVIa, sVIa, sVa, nVa, nIVa, sIVa y nIV) como figuras de Santos (sVI -*San Pablo*- y sVII -*Santa Catalina*-), como pequeñas escenas (nV -*San Miguel*-, sIV -*La Anunciación*- y sV -*Santa Ana con el Niño Jesús y María*-).

En las dos vidrieras del crucero, de cuatro lancetas cada una y mucho más monumentales que las anteriores (nIII -*San Pedro y San Juan Bautista*- y sIII -*Cristo y San Mateo*-), la composición se limita así mismo, solamente a una parte del vano, en este caso los seis paneles centrales. Las vidrieras representan una figura en cada lanceta, compartiendo un espacio arquitectónico común. Estas dos vidrieras proceden seguramente de otros vanos mucho más pequeños.

La única vidriera del siglo XVI conservada en la cara Oeste (wII -*San Juan y San Pablo Evangelista*-), con tan sólo dos vanos y de dimensiones mucho más reducidas, repite el esquema de las del crucero.

Por último, las tres vidrieras de la cabecera, de tres lancetas cada una y de mayor altura que las anteriores, representan escenas monumentales (nII -*El camino al Calvario*-, oI -*La Crucifixión*- y sII -*El Descendimiento*-). En ellas, la parte inferior, hasta el sexto registro, es en su mayoría del siglo XVI y el resto del siglo XX.

Estas tres vidrieras de la cabecera forman sin duda el conjunto más monumental y mejor conservado de la iglesia y es por ello que nos centraremos en su estudio de forma más específica.

1.2. Antiguas restauraciones o intervenciones

Las distintas intervenciones a lo largo de los siglos, podemos detectarlas, a falta de información documental más completa al respecto, mediante observación directa y detallada del estado actual de las vidrieras.

La presencia en el panel A1 de la vidriera sIII de una inscripción con el nombre del autor y la fecha de una restauración efectuada ("*renoviert 18... von Geb. Krabé*"), constituye el único documento escrito que nos ofrece datos concretos sobre alguna restauración. En una de las piezas originales del panel C5 de la vidriera oI, se conserva también una inscripción grabada con el nombre de "Anton", probablemente alguien involucrado en una de las restauraciones realizadas (Ilustraciones 1 y 2). No obstante, la lectura incompleta de estas inscripciones y el desconocimiento de los talleres que efectuaron las intervenciones, harían necesario un estudio más a fondo sobre ellas. Por último, conviene apuntar la presencia de ciertos números, letras y cruces escritas con tiza sobre la cara interior del vidrio en algunos paneles. Estas inscripciones proceden de alguna restauración en la que tras desemplomar los paneles se numeraron los calibres a fin de facilitar su identificación.

¹ Esta numeración sigue las directrices marcadas por el C.V.M.A. Para la planta, alzado y perfil de la iglesia, ver anexo documental.

También es interesante mencionar la presencia de unos textos o letras en los bordes de los mantos y ropajes de algunos personajes de las vidrieras oI y sII. Estos textos, podrían haber sido utilizados como simples motivos decorativos, pues no parecen tener significado alguno y su lectura es hasta la fecha ilegible. No obstante, dada la costumbre que existía entre los pintores del norte de finales del siglo XV y del siglo XVI de firmar su obra sobre estos ropajes, sería interesante realizar un estudio detallado sobre estos textos.

La mayor parte del vidrio es original. No obstante, existen numerosos fragmentos, también originales, reutilizados y distribuidos arbitrariamente por la mayor parte de los paneles durante alguna restauración. En ellos se ha buscado la integración de los colores. Asimismo podemos distinguir en algunos paneles, algunas piezas de vidrio posteriores a las originales aunque probablemente del mismo siglo, pintadas nuevas e incorporadas a los paneles durante alguna restauración. Todas estas piezas están en general muy bien integradas con las originales.

Sin embargo, la mayor parte de los vidrios no originales fueron colocados durante alguna restauración realizada hacia mediados del siglo XIX². En algún caso, como en el panel B6 de la vidriera oI, todos los vidrios proceden de esta última restauración. Los vidrios de esta intervención se caracterizan por un dibujo muy cuidado, una búsqueda de integración absoluta y una fiel imitación del dibujo y los estilos originales.

La red de plomo actual, fue colocada posiblemente durante la restauración realizada después de la Segunda Guerra Mundial. No obstante, tras el estudio preliminar efectuado, podemos constatar la existencia de vidrieras cuyo plomo parece ser del siglo XIX y otras que presentan algunos perfiles de plomo probablemente originales (sII/C6, oI/A1 y nII/C6). Los numerosos plomos de rotura presentes en todos los paneles fueron colocados durante las últimas restauraciones efectuadas en este siglo.

Tenemos constancia documental de una intervención realizada hacia 1917-1918 por Schmolz y Weber, quienes al parecer las „limpiaron y mejoraron“³. Es interesante destacar el hecho de que las imágenes de los obispos representadas en las lancetas centrales de las vidrieras altas en las naves laterales (nIVa, nVa, nVIa, sIVa, sVa y sVIa) y realizadas probablemente durante esta restauración, siguieron el motivo de los paneles del XVI conservados en las vidrieras del piso inferior. Esta transposición de imágenes tuvo su origen en la restauración efectuada en la vidriera nIV, donde el autor del nuevo panel B3, basándose en los posibles restos conservados de dicho panel o en base a fotografías anteriores⁴, se hubo de adaptar al trazado dado por los dos paneles del siglo XVI conservados (B2 y B4). Estos dos paneles, que parecen representar la figura de un obispo, fueron de esta manera tomados como modelo. El precedente sentado en la reconstrucción de esta

² Oidtmann, H., *Die Rheinischen Glasmalereien*. L. Schwann, Düsseldorf, 1929, p. 411.

³ Clemen, P., *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt Köln*, Bd. III, Düsseldorf, 1916, s. 184-189

⁴ Heinersdorff, G., *Glasmalerei, Ihre Technik und ihre Geschichte*. Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1914, S. 100.

vidriera fue determinante para el trazado del resto de las vidrieras altas mencionadas, donde los motivos y el estilo originales fueron readaptados con ligeras variaciones. Nos parece lógico pensar que la decisión de respetar los paneles conservados, continuando así el programa iconográfico preestablecido, fue adoptada por las autoridades eclesiásticas dado el gran valor artístico de las vidrieras de la iglesia.

Tenemos también constancia de una restauración efectuada probablemente entre los años 1946-1967, como consecuencia de los destrozos ocasionados durante la Segunda Guerra Mundial. Las vidrieras fueron desmontadas en 1946 y expuestas en la exposición *Kölner Glasmalerei*, realizada en Colonia ese mismo año. En el libro *Farbwunder Deutscher Glasmalerei aus dem Mittelalter* de 1967, se menciona que la restauración de las vidrieras todavía no estaba concluida.

Tras la comparación del estado actual de las vidrieras con algunas fotografías obtenidas hacia 1929 (H. Oidtmann) y 1946 (*Ausstellungskatalog Kölner Glasmalerei*), podemos detectar hoy en día la presencia de numerosos plomos de rotura que no aparecen en dichas fotos, lo que nos indica que se llevó a cabo una restauración. De esta intervención datan probablemente dichos plomos de rotura, así como pegados y vidrios de doblaje presentes en la cara exterior e interior de algunos rostros y otras piezas originales fragmentadas (Ilustración 4). Algunos de estos nuevos vidrios de doblaje están rotos y la película de resina utilizada entre el vidrio original y el de doblaje presenta numerosas burbujas de aire y el pegamento utilizado en las fracturas ha amarilleado totalmente. Durante esta restauración se colocaron, así mismo, varios vidrios nuevos pintados que, en general, están bastante bien integrados con el conjunto original.

Entre los años 1950 y 1959 se encargó a los vidrieros Hermann Gottfried, Hans Lünenborg y Franz Pauli la colocación de vidrieras nuevas en todas las zonas que quedaban por cerrar y donde, por un motivo u otro, habían desaparecido los paneles originales. Si bien los paneles preexistentes limitaron el espacio disponible para la realización de sus diseños, en la obra realizada por estos vidrieros no se buscó una integración con las vidrieras más antiguas (Ilustración 5). Desconocemos si estos vidrieros realizaron alguna restauración en las vidrieras originales.

Tenemos constancia, así mismo, de algunas pequeñas reparaciones puntuales realizadas *in situ*, como la colocación de una nueva pieza de vidrio de color rojo y sin pintar en el panel A1 de la vidriera wII ó el tapado con masilla de pequeños agujeros o fracturas en el vidrio en distintos paneles. El objetivo principal de este tipo de intervenciones era el cerramiento provisional de cualquier tipo de aberturas en los paneles y no la integración de los nuevos elementos. Desconocemos la fecha de esta intervención o intervenciones *in situ*, pero por el tipo de vidrio y el color de la masilla parece evidente pensar que hubieran sido realizadas en los últimos veinte años.

Por último, es interesante mencionar la presencia en las colecciones de los Schnützingen-Museums de Colonia de un panel aislado cuyo motivo y trazado es, en líneas generales, idéntico al de otro panel situado en una de las vidrieras de la Iglesia de San Pedro, el A2 de la vidriera nVI. La autora del catálogo de la colección de vidrieras del museo asegura que el panel del museo es el original, siendo el que está en la Iglesia de San Pedro una copia de ese panel realizada en el siglo XIX⁵. Desconocemos los argumentos de esta afirmación pero, en cualquier caso, lo que sí es cierto es que ambos paneles son del siglo XVI y parecen estar realizados por el mismo autor, utilizando por tanto un mismo cartón. No obstante, en el panel del museo hay ciertas variaciones con respecto al de San Pedro, como por ejemplo en la columna de enmarcamiento. Dada la absoluta similitud que presentan los motivos de la columna del panel de San Pedro con su opuesto en la vidriera, el panel C2, nos parecería más lógico pensar que el de San Pedro es el original y el del museo sería el único panel superviviente de una copia de la vidriera, actualmente perdida, realizada por el mismo autor. No obstante, ante la carencia de datos documentales más concretos al respecto, cualquier hipótesis se ha de mantener forzosamente en el campo de la especulación.

1.3. Estado de conservación de las vidrieras

Tal y como hemos podido ver en el capítulo anterior, las numerosas pérdidas y las restauraciones efectuadas en las vidrieras nos ofrecen actualmente un panorama complicado a la hora de discernir entre las piezas originales y las piezas no originales. Este problema es especialmente difícil en lo que respecta a las piezas incorporadas durante alguna restauración en el siglo XVI. Por otro lado tenemos también los fragmentos probablemente originales desechados durante alguna restauración y reincorporados más tarde a las vidrieras de forma arbitraria. Esta diversidad de procedencias puede llegar a crear en determinados casos una imagen confusa a la hora de determinar su estado de conservación y su datación.

El estado de conservación del vidrio es relativamente bueno, excepto en ciertos vidrios donde la presencia de corrosión en forma de picaduras, tanto en la cara interior como exterior, ha deteriorado seriamente la lectura de los motivos sobre ellos pintados (Ilustración 6). Los vidrios que presentan estas picaduras son exclusivamente aquellos de coloración rosada, violeta y en menor medida, amarillos y marrones ya que son mucho menos abundantes. En general, el vidrio es bastante fino (2-3 mm de grosor) y los calibres son, como es normal en el siglo XVI, de dimensiones mucho mayores que los de épocas precedentes. Es de destacar así mismo que tan sólo los vidrios rojos son vidrios *plaqué*, habiéndose desprendido en algunas zonas de la cara interior la capa roja de vidrio. Esta técnica, consistente en doblar una lámina de vidrio transparente con otra muy fina de vidrio de color, se empezó a utilizar en las vidrieras

⁵ Lymant, B., *Die Glasmalereien des Schnützingen-Museums*. Köln, 1982. Inv. Nr. M. 608

durante la Edad Media, especialmente en los vidrios rojos, extendiéndose su uso durante el siglo XVI a vidrios de otros colores.

La presencia de diferentes tipos de deposiciones en la cara interna y externa de los vidrios es algo común a todas las vidrieras. La cara interior presenta un fuerte ennegrecimiento compuesto por una mezcla de hollín de las velas y de partículas de polvo. Podemos detectar, así mismo en la cara interior, numerosos restos del aceite utilizado para soldar los plomos. La cara exterior presenta en muchos paneles gran cantidad de excrementos de palomas y polvo (Ilustración 7). Los bordes de los paneles en ambas caras muestran unas gruesas capas de la masilla utilizada para fijar los paneles a las barras en forma de T.

Las grisallas originales presentan en la mayor parte de los paneles, problemas de desprendimiento, llegando a haberse perdido los motivos en algunas zonas. En líneas generales, podemos afirmar que las grisallas utilizadas para los contornos están mucho más dañadas que las grisallas de sombreado (Ilustración 8). Es de destacar también la utilización de grisallas en la cara exterior de numerosos vidrios para obtener efectos de profundidad y juegos de volúmenes. Estas grisallas exteriores se conservan en buen estado.

Las redes de plomo, tanto las colocadas durante la restauración efectuada a mediados del siglo pasado como las de este siglo, se hallan en un estado de conservación relativamente bueno. Los escasos plomos del XVI conservados, tienen un grosor mucho menor que los demás (unos 2 mm), y a pesar de su avanzado estado de deterioro, siguen manteniendo su función sustentante de las piezas de vidrio. Todos los plomos presentan una coloración negra debida a la oxidación del metal.

1.4. Datación y autores

En la actualidad carecemos de datos suficientes para poder ofrecer una datación exacta de las vidrieras del siglo XVI en la Iglesia de San Pedro y atribuirles a autores concretos. Tan sólo tres vidrieras están datadas: la nIV (1530), wII (1528) y oI (1528) (Ilustraciones 9, 10 y 11), si bien en las dos primeras algunos de los vidrios donde está pintada la fecha son de una restauración posterior. Es muy probable que las vidrieras fueran realizadas durante los años inmediatamente posteriores a la terminación de las obras de construcción de la iglesia. Teniendo en cuenta el estilo de las vidrieras y las tres fechas mencionadas, nos parece bastante probable pensar que su realización pueda situarse entre 1528 y 1530.

Por lo que respecta a los autores de las vidrieras, dada la ausencia de alguna firma que nos ayude a esclarecer los nombres de los artistas que las crearon, hemos de insistir una vez más en la necesidad de estudiar a fondo los posibles fondos documentales conservados en el archivo de la iglesia. No obstante,

creemos interesante referimos a las diversas menciones realizadas en el pasado por algunos autores. La primera atribución a un artista concreto, de la que tenemos conocimiento, es la realizada por Scheibler en 1892⁶. Según este autor las vidrieras de San Pedro fueron realizadas en base a los diseños del pintor Bartholomäus (Barthel) Bruyn (1493-1555), si bien la vidriera oII sería atribuible a otro autor distinto, mucho más realista. H. Oidtmann y otros autores posteriores siguen en líneas generales esta atribución⁷.

Desconocemos el origen de estas suposiciones o la existencia de algún documento que las acredite. No obstante, nos parece evidente la presencia de más de un autor en estas vidrieras. Basándonos en el estudio material, técnico y estilístico realizado, creemos muy posible la participación de tres o cuatro autores distintos. Dada la falta de datos más concretos, nos referiremos provisionalmente a estos autores como Autor A, B, C y D. A estos autores les atribuimos las siguientes vidrieras⁸:

Autor A: nIV, nV, sIV, sV, sVI y sVII

Autor B: nVI, nIII y sIII

Autor C: nII y sII

Autor D: wII y oI.

Segunda Parte. La introducción del renacimiento en el norte de Europa

2.1. Introducción

No es la intención de este informe el detenerse en todos los aspectos y manifestaciones características del renacimiento y el humanismo en los diferentes países por los que se extendió. No obstante, nos detendremos con más detenimiento en el estudio de aquellos aspectos que de una forma más directa se vean reflejados en las vidrieras de San Pedro.

La entrada del renacimiento italiano en el norte de Europa no fue en absoluto un fenómeno brusco o temprano. En 1485-1490 aparecen ya en la obra de Memling, y algo más tarde también en la de Gerard David, motivos típicos del renacimiento italiano, como las guimaldas y los putti. A comienzos del siglo XVI se aprecia ya de forma decidida un nuevo gusto en la obra de Metsijs, Van Orley, Gossaert, Lucas Van Leyden y Lanceloot Blondeel, siendo evidente su conocimiento de ciertas formas renacentistas italianas. Si

⁶ Schleiber, L., Die deutschen Gemälde von 1300-1550 in den Kölner kirchen, in „Zeitschrift für Christliche Kunst“, Düsseldorf, 1892, V, sp. 138.

⁷ Oidtmann, H., Die Rheinischen Glasmalereien. L. Schwann, Düsseldorf, 1929, p. 411; Von Witzleben, E., *Farbwunder Deutscher Glasmalerei aus dem Mittelalter*. Augsburg, 1967. Verlag J. Hanneschläger, s. 66-68.

⁸ Estas atribuciones han de ser consideradas como una mera especulación realizada en base a la observación directa de los aspectos técnicos, materiales y estilísticos en las vidrieras.

bien la introducción del arte flamenco en Colonia será anterior a la del renacimiento italiano, la llegada de este último se efectuará también a través de Flandes. En el sur de Alemania será la figura de Alberto Durero quien, a través de sus viajes a Italia, jugará un papel decisivo en la introducción de estas nuevas formas.

Así pues, podemos decir que a principios del XVI existe ya una cierta cultura renacentista en Alemania. Este fenómeno fue, en el campo de las artes plásticas, el resultado de diversos factores: el fenómeno del mecenazgo, la llegada de modelos italianos, principalmente en forma de grabados y estampas (la imprenta desempeñó un importante papel en la distribución de estas imágenes), los viajes de ciertos artistas del norte hacia Italia y la llegada de artistas italianos al norte de Europa y la influencia del arte francés y del propio arte alemán del siglo XV.

Una de las características principales de este periodo es el hecho de que el hombre llega a formarse una imagen más concreta y correcta del mundo y llega a ser consciente de su valor. Durante el siglo XV y principios del XVI, la curiosidad por el conocimiento científico en todos los campos se acentuó mucho más. Se produjo una tendencia al descubrimiento y a la investigación de la materia en todos sus aspectos, una tendencia a la aventura. Es la época de los grandes viajes alrededor del mundo. La búsqueda de un mejor conocimiento de la materia y del cuerpo humano, en un intento por conocer más a fondo sus proporciones y sus relaciones con el universo e incluso con lo sobrenatural, hicieron al hombre mucho más consciente de su propio valor.

En el campo religioso, la adopción y revisión de las ideas neoplatónicas en Italia, supondrá la búsqueda de una *concordatio* entre Cristianismo y Antigüedad. Esta vuelta a la Antigüedad no tuvo, sin embargo, gran éxito en Alemania, donde las ideas del erasmismo y más tarde las del Luteranismo serán las que darán lugar al surgimiento de la Reforma, que tendrá una gran influencia en las artes plásticas. Todas estas inquietudes irán conformando el fenómeno que comúnmente se ha venido llamando humanismo.

En el plano estético, podríamos decir que el fenómeno del renacimiento en Alemania supone la adopción de formas flamencas y más tarde italianas, integrándolas con las formas propias del arte alemán del periodo precedente. Una de las características principales del humanismo en el norte de Europa es, en líneas generales, el rechazo por todo tipo de abstracciones, siendo mucho más realista y personal. La tendencia al realismo y a un cierto expresionismo, latente en la obra de los artistas alemanes durante la Edad Media, se continuará durante el siglo XVI. Así pues, no hemos de olvidar la gran importancia que jugó en el origen del arte alemán del renacimiento, la integración de estas formas de procedencias diversas, con el arte autóctono.

No obstante, como ya hemos comentado, la introducción del arte flamenco en Colonia fue anterior a la del arte italiano. Esto era normal si tenemos en cuenta la proximidad de Colonia a los principales centros

de producción artística flamencos como Gante, Brujas, Bruselas, Malinas y Amberes. Las formas de los primitivos flamencos, alejadas de la abstracción y el carácter espiritual y simbólico de los italianos, eran mucho más accesibles al pueblo y a la realidad y podían ser por tanto más fácilmente entendidas. Estas formas encajaron perfectamente dentro del arte alemán de finales del siglo XV. En su búsqueda de un lenguaje más libre y directo en sus creaciones, más en contacto con la naturaleza, los artistas del norte aceptaron el vocabulario formal italiano como signo de renovación y modernidad, pero rechazaron toda la carga ideológica unida a estas formas.

La búsqueda de tridimensionalidad y profundidad en las composiciones fue algo común a los artistas italianos y a los artistas del norte. El uso del modelado, el color y la perspectiva fueron los medios utilizados en esta conquista del espacio y el movimiento. Junto al valor concedido a las composiciones, jugó en Italia un papel muy importante el uso de ciertos recursos pictóricos como la perspectiva lineal y aérea, las torsiones, los escorzos, el *contraposto*, etc.

A pesar de la introducción de las formas italianas, los artistas del norte no perdieron su contacto con la tradición, resistiéndose a menudo a abandonar las formas heredadas de la Edad Media. Para muchos artistas, el papel que jugaron estas formas importadas fue tan sólo el de una moda pasajera que no llegó a arraigar en su obra, una manera de adaptar sus obras a un nuevo estilo que era sinónimo de modernidad.

Durante el período de transición del gótico al renacimiento, a finales del siglo XV y principios del XVI, las estructuras góticas siguieron siendo dominantes, y sobre ellas se fueron introduciendo decoraciones renacentistas. Estas nuevas formas adaptadas eran, en muchos casos, simples híbridos o motivos transpuestos de forma mimética como símbolos de renovación y modernidad tomados del renacimiento italiano. Esto dará lugar a un arte donde se utilizan de forma exagerada e indiscriminada y con una evidente función decorativa y lúdica, todo tipo de motivos italianizantes, utilizados, en el caso de las vidrieras, principalmente en las arquitecturas de enmarcamiento. Las guirnaldas, lucernarios, amorcillos, grotescos, columnas, pilares, pilastras, frisos, volutas, veneras, balaustradas, frontones, medallones, lucernarios, formas antropomorfas, cabezas humanas con cuerpo de animal, motivos vegetales, putti, banderolas, vasijas, cuernos de la abundancia, etc. formarán el principal repertorio formal de este nuevo lenguaje.

2.2. El lenguaje renacentista en las vidrieras

Las vidrieras creadas durante la fase de transición entre el gótico y el renacimiento, muestran todavía una evidente supremacía de las formas góticas, tanto en su estructura constructiva como en la composición y el estilo. La paulatina introducción y asimilación de un nuevo lenguaje basado en diferentes motivos o

esquemas procedentes tanto del arte flamenco como del arte italiano, está claramente representada en las vidrieras de San Pedro.

Una de las características principales del renacimiento es la revalorización y el retorno al arte de la Antigüedad, especialmente de Roma. La falta de precedentes en el campo de las vidrieras durante la Antigüedad, reforzará en el renacimiento italiano la asociación de este arte con la Edad Media, por lo que sufrirá un importante abandono y se verá incluido en las llamadas *Artes Menores*. Por otro lado, las ideas del renacimiento italiano sobre el valor de la luz y el color en los interiores de las iglesias, traerán consigo un rechazo evidente al arte de la vidriera, como expresión artística íntimamente asociada al arte gótico.

Contrariamente a lo que podría pensarse, el descenso en la producción de nuevas vidrieras en Italia durante este periodo, irá paradójicamente acompañado de un gran desarrollo y renovación de este arte en el resto de Europa, cuyo foco principal será Flandes. Esta renovación estilística de las vidrieras será una consecuencia directa de las innovaciones ocurridas en Flandes en el campo de las artes plásticas desde mediados del siglo XV. La falta de unos modelos italianos contemporáneos en los que los vidrieros de esta época pudieran basarse, hará que la influencia del renacimiento italiano en la vidriera pase a depender totalmente de las innovaciones plásticas en el campo de la pintura, escultura y arquitectura. La vidriera perderá de esta forma gran parte de la autonomía que había tenido durante la Edad Media.

A comienzos del siglo XVI se irán introduciendo paulatinamente los motivos italianos en las composiciones, ocupando progresivamente un espacio cada vez mayor. El fondo de las imágenes sigue manteniendo, no obstante, un carácter bidimensional. La búsqueda de perspectiva y profundidad se limita en esta época al modelado de las figuras y al uso de ciertos recursos de perspectiva lineal, como el trazado formado por los azulejos del suelo y el acortamiento de las formas, y de perspectiva espacial, como el uso del color para simular profundidad.

A partir de 1520 se generalizan los motivos renacentistas y es ahora cuando comenzamos a apreciar una mayor comprensión del nuevo estilo. No obstante, estos nuevos motivos se utilizarán de forma indiscriminada y, en cierta forma, exagerada, yuxtaponiéndose unos junto a otros sin un sentimiento claro de armonía e integración. Como hemos comentado anteriormente, esta superposición arbitraria de motivos era utilizada como símbolo de renovación y modernidad. La superficie pictórica se amplía en una búsqueda de profundidad y tridimensionalidad. Los vidrieros descubren así un nuevo espacio sin necesidad de tener que plantearse la coherencia o el vínculo establecido entre los diferentes lenguajes utilizados.

Otra característica de la iconografía de las vidrieras del renacimiento es la progresiva desaparición de motivos del Antiguo Testamento y su sustitución por motivos del Nuevo Testamento. La elección del

tema delata una predilección por grandes composiciones que se prestan a la representación de emociones y a la profusión de detalles. En esta época no serán normales los grandes ciclos temáticos, típicos de las vidrieras del gótico. Estos tan sólo eran concebibles en iglesias de nueva construcción y no en iglesias donde la existencia previa de otras vidrieras más antiguas, limitaba la posibilidad de crear nuevos ciclos.

Por otro lado, el importante papel desempeñado por los donantes en el encargo de nuevas vidrieras supuso, así mismo, una gran limitación a estos ciclos dada la imposibilidad de integrar las nuevas vidrieras en un programa preexistente y el carácter personalizado que lógicamente debían tener sus encargos.

2.3. La importancia del mecenazgo en la producción de vidrieras

El importante papel desempeñado por el mecenazgo durante este periodo, supuso un impulso decisivo para la producción de nuevas obras de arte, entre ellas las vidrieras. El fenómeno del mecenazgo, desarrollado en su concepción moderna en Italia desde comienzos del siglo XV, es una de las características más importantes de la cultura del renacimiento y del humanismo.

Si bien los principales donantes eran sin duda la monarquía, aristocracia, clases nobles y altos cargos públicos, también los gremios y los ricos comerciantes jugarán un papel importante en el encargo de nuevas vidrieras.

A pesar de la disminución de la supremacía de la Iglesia durante el renacimiento, la iconografía de las escenas representadas en las vidrieras se mantendrá casi exclusivamente en el ámbito religioso. No obstante, el gran espacio ocupado por los donantes y por todos los escudos y textos que los acompañan, supondrá una limitación considerable del espacio dedicado a las escenas religiosas. Como hemos visto, es en Italia donde comienza la renovación iconográfica con la inclusión de los donantes en las escenas representadas en actitud más acorde con las ideas del humanismo. Durante el renacimiento en Italia, dejarán de aparecer representados de rodillas ante Cristo, La Virgen o los Santos, situándose en un espacio y formato distintos. Desde ahora, estarán representados en el mismo espacio y con un formato idéntico al de los personajes bíblicos. Este fenómeno es aún más evidente en los medallones en pequeño formato, donde al no existir las divisiones en paneles, lancetas o registros se consigue una total unidad espacial y un contacto más directo con la divinidad.

No obstante, seguirá existiendo en las vidrieras una clara diferenciación espacial entre la ubicación de los donantes y la de la escena principal. Estos seguirán siendo representados en otro nivel, especialmente en los registros inferiores, y formando composiciones distintas. Ahora bien, el gran espacio que ocupan en la

composición, normalmente un tercio de la misma, es indicativo de este cambio de actitud y el aumento de su protagonismo. Normalmente aparecen acompañados de su pareja y/o de sus hijos y de su santo protector, rodeados de escudos, blasones e inscripciones relativas a su posición. En el norte de Europa aparecen a menudo arrodillados ante un pupitre de oraciones o un altar y no de pie, como era normal en Italia. Son conscientes de su importancia social y no dudan en hacerlo evidente ante el resto de la comunidad. Este nuevo protagonismo del donante podemos considerarlo como una prueba más de su poder y riqueza, cuya consecuencia más directa es el encargo de obras de arte donde su aparición en contacto *simbólico* con la divinidad era mucho más evidente.

2.4. La relación entre la vidriera y el marco arquitectónico

La tipología de los vanos en los edificios góticos, con sus maineles y tracerías, suponía un estrecho marco delimitador de las composiciones representadas en las vidrieras. Así pues, una de las principales tipologías compositivas desarrollada durante el gótico estaba basada en series de figuras ocupando las diferentes lancetas y entre las cuales no había comunicación alguna. Los maineles ejercían la función de auténticos marcos para las composiciones. Por otro lado, la mayor altura y tendencia a la verticalidad de los vanos obligaba a los vidrieros a crear composiciones de carácter ascendente. Las vidrieras góticas creaban unos interiores oscuros donde la luz coloreada jugaba un importante papel simbólico y definidor del espacio. Esta mayor oscuridad era consecuencia directa tanto del tipo de vidrio utilizado, más grueso que en el renacimiento, como del menor tamaño de las piezas.

Los juegos con efectos de luz y color y la utilización de los valores simbólicos, religiosos y estéticos a ella asociados, tan importantes en el periodo gótico, serán abandonados durante el renacimiento. Estos serán sustituidos por un nuevo concepto estético que o bien eliminaba la vidriera de la arquitectura, o bien la consideraba como una pintura sobre una superficie translúcida. Este cambio irá asociado a los nuevos valores concedidos a la luz y a los interiores luminosos en la arquitectura del renacimiento.

En contraposición a las ideas estéticas del gótico, la arquitectura del renacimiento favorecía los interiores iluminados con luz clara, diáfana y natural y era, por lo tanto, contraria al simbolismo de la luz artificial y coloreada de las vidrieras del gótico. Esta búsqueda de claridad y luminosidad en los interiores, trajo consigo una disminución de los vanos y el encalado de los muros. No obstante, como ya vimos anteriormente, en la mayoría de los países se mantuvo constante durante el renacimiento la producción de vidrieras, produciéndose una importante renovación estilística. Lo que sucedió fue una adaptación de los conceptos estéticos anteriores a las exigencias de las nuevas tendencias procedentes de Flandes e Italia.

De esto podemos deducir que las ideas estéticas, filosóficas y religiosas sobre el papel de la luz en los interiores, propias del renacimiento italiano, tan sólo pudieron ser aplicadas en edificios de nueva planta, construidos conforme a los preceptos del humanismo. Por otro lado, durante la primera mitad del siglo XVI se siguieron construyendo edificios nuevos en estilo gótico, como es el caso de la Iglesia de San Pedro de Colonia, o se terminaron de concluir en este estilo edificios del periodo anterior. Estas formas góticas presentes en la arquitectura durante el renacimiento, exigían una constante adaptación de las nuevas vidrieras a estos enmarcamientos arcaizantes. Las tracerías de los vanos en la Iglesia de San Pedro, si bien en estilo gótico, suponen una gran simplificación con respecto a las complicadas formas utilizadas durante los siglos XIV y XV.

Es por esto que surge así una contradicción en la adaptación del nuevo vocabulario del renacimiento a las formas todavía góticas de los edificios en los que se colocaban las vidrieras. Es interesante destacar aquí el hecho de que la mayor parte de las vidrieras renacentistas en Europa no fueron originalmente concebidas para edificios en estilo renacentista sino gótico.

Desde el punto de vista arquitectónico, las aberturas de los vanos en los escasos nuevos edificios renacentistas estaban concebidas como espacios más reducidos que los del gótico. Por otro lado, tal y como hemos podido ver, el gusto de las ideas del humanismo no era favorable a la utilización de vidrieras coloreadas, prefiriéndose la colocación de vidrieras con vidrios blancos o de colores claros y sin pintar, formando motivos geométricos como rombos, cuadrados y rectángulos. Estos vanos, consistentes en un espacio único y de formas sencillas, sustituían los maineles y la tracería por unas sencillas armaduras de hierro en forma de barras horizontales y verticales, que actuaban de soporte de los paneles.

La mencionada disminución de los vanos (superficies translúcidas) irá acompañada de un aumento en la superficie ocupada por los muros (superficies opacas), al contrario de lo que pasó en la arquitectura gótica. Así como el aumento de los vanos y la disminución de los muros durante el gótico supuso una reducción considerable de los programas de pintura mural, la disminución de los vanos y el encalado de los muros en la arquitectura renacentista, supuso así mismo una disminución de los programas de vidrieras. No obstante, estas aberturas sin maineles ni tracería se convertirán en escenarios perfectos para desarrollar las grandes composiciones y escenas típicas de la vidriera del renacimiento. Desde el punto de vista iconográfico, la vidriera pasará a convertirse en una obra de arte aislada, con un valor en sí misma y sin necesidad de estar asociada o formar parte de un conjunto global.

2.5. Innovaciones técnicas

La introducción del renacimiento no supondrá cambios sustanciales en la técnica utilizada en las vidrieras. Si bien la mayor parte de los cambios introducidos fueron más bien de carácter compositivo y estilístico, señalaremos a continuación algunas de las innovaciones técnicas más importantes que tuvieron lugar durante este periodo.

El carácter pictórico de la mayor parte de las vidrieras del siglo XVI, está relacionado con ciertos cambios de actitud ocurridos durante el renacimiento durante el proceso de realización de la obra. En la realización de las vidrieras de esta época jugó un papel muy importante el diseño de los bocetos preliminares, realizados normalmente por otros artistas distintos a los vidrieros. Nos encontramos pues con la entrada en escena del artista que realizaba el diseño de los motivos en un boceto o dibujo de pequeño formato. Estos eran generalmente pintores o artistas especializados en varias disciplinas. El diseño realizado por éstos era transpuesto por los maestros vidrieros a un cartón a escala natural, que serviría para la realización final de las vidrieras. En estos cartones se indicaba la forma de los vidrios, el trazado de la red de plomo, el color de los vidrios y, en ocasiones, las divisiones marcadas por las barras en forma de T y por los maineles.

Asistimos en estos momentos, por primera vez en la historia de las vidrieras, a una separación de las tradicionales funciones realizadas por los vidrieros. La elección de los motivos representados dejó, de esta manera, de ser competencia exclusiva de las autoridades eclesiásticas, pasando a compartir esta función con los donantes.

Asimismo, la distribución del trabajo dentro del taller de los vidrieros estaba sujeta a unas estrictas normas regidas por la jerarquía establecida entre maestros y aprendices. Así pues, como hemos mencionado anteriormente, el maestro vidriero se encargaba de la transposición de los bocetos a los cartones y generalmente del dibujo de aquellos vidrios que requerían una mayor atención, como por ejemplo rostros, manos, paisajes, etc. El resto del trabajo, como el corte del vidrio, pintado de las zonas menos complicadas, emplomado, soldaduras, enmasillado e instalación en su emplazamiento final, estaba repartido entre el resto de los trabajadores, en base a unas jerarquías internas establecidas dentro del taller.

La gran dificultad que para el trabajo del vidriero suponía la utilización de un hierro incandescente para cortar las piezas de vidrio durante la Edad Media, mejorará enormemente con la introducción de la punta de diamante a comienzos del XVI. Este avance técnico que se traducirá en una mayor comodidad y rapidez en todo este proceso, ve reflejado en algunas de las complicadas formas que los vidrieros daban a las piezas de vidrio. Un ejemplo de habilidad técnica, cuyo dominio proporcionaba a los vidrieros el título de maestros, era el emplomado de pequeñas piezas de vidrio dentro de otra pieza más grande, normalmente un

medallón o escudo de armas. Esta técnica, podía así mismo ser realizada mediante el uso del amarillo de plata o el grabado mecánico de un vidrio *plaqué*.

La tendencia a una mayor claridad lumínica y compositiva hizo que los vidrios de este periodo fueran de dimensiones más grandes que los de épocas precedentes. El aumento del tamaño de los vidrios fue acompañado de un menor grosor y un uso cada vez mayor de colores más claros y de mufla, dando como resultando una mayor claridad y luminosidad.

A pesar de las complicadas formas utilizadas en algunos casos concretos, no fue esta la tendencia general. Conforme fue avanzando el siglo, la forma de los vidrios tendió a hacerse más regular y cuadrículada. Las complicadas formas de los vidrios hubieran dificultado la lectura de las nuevas composiciones. Esto era consecuencia directa de la transformación sufrida por la vidriera del siglo XVI en su dependencia, cada vez mayor, de la evolución de las artes pictóricas.

Así mismo, esto trajo consigo una considerable disminución de la red de plomo. Todos estos cambios reforzaron la tendencia de este arte a convertirse en una pintura sobre vidrio, de tal forma que durante la segunda mitad del siglo, la estructura de la red de plomo de las vidrieras estaba basada en una retícula de vidrios cuadrados o rectangulares, con una clara división de los paneles en bandas horizontales. La simplificación y racionalización de la red de plomo se hubo de adaptar a las exigencias de la composición, perdiendo de esta manera el carácter decorativo que había tenido en épocas anteriores y adquiriendo exclusivamente una función sustentante.

Por otro lado, la gama de recursos pictóricos sufrió también importantes cambios con respecto al siglo anterior. Las grisallas y el amarillo de plata siguieron siendo utilizados, si bien de forma diferente, sumándose a éstos las carnaciones o sanguinas, como el *Jean Cousin* y más adelante, hacia finales de siglo, de los esmaltes. Lo que sí cambió radicalmente fue la forma de aplicar estas capas pictóricas y por tanto el sentido de la obra. Nos encontramos ahora ante auténticas pinturas sobre vidrio donde el nuevo sentido de la monumentalidad y la búsqueda de efectos de profundidad y tridimensionalidad mediante el uso del modelado y de otros trucos pictóricos confieren a la obra un carácter totalmente nuevo, íntimamente relacionado con la evolución general del arte de la pintura durante este siglo.

El mayor uso del amarillo de plata sobre vidrios de diferentes colores ayudaba a crear nuevos efectos pictóricos, al tiempo que confería mayor claridad a las vidrieras. En una búsqueda de efectos de profundidad, las grisallas comenzaron a ser aplicadas con profusión en ambos lados del vidrio. El aumento de la gama de recursos pictóricos se tradujo en un trazo mucho más delicado y una pincelada menos gruesa

y, en ciertos casos, más aguada. Las sanguinas se utilizaron exclusivamente en zonas muy concretas, para realzar, por ejemplo, el color de las camaciones, los labios y para imitar la sangre, los mármoles, etc.

Los colores utilizados en las vidrieras de principios del siglo XVI son, en general, más vivos que los del siglo XV, cuando los vidrios blancos eran bastante abundantes. La introducción de colores más intensos, junto con una mayor gama de medias tintas, hizo que la paleta del vidriero fuera mucho más variada que en épocas anteriores. Esta situación se invirtió hacia mediados de siglo, cuando la tendencia hacia una mayor claridad hizo que se recurriese a vidrios más claros y, bajo la influencia del manierismo, a fuertes yuxtaposiciones de colores. Esto reforzó el carácter dibujístico que venía produciéndose en la vidriera. Hacia finales del siglo, cuando el arte de la vidriera iba paulatinamente desapareciendo, se produjo en países como Suiza o Alemania una tendencia generalizada hacia las composiciones de pequeño formato y de temática profana. Tanto el uso exagerado de los colores, especialmente tras la introducción de los esmaltes, como su temática, destino final y estilo, convierten a estas obras en un género nuevo e independiente dentro del arte de la vidriera.

En las vidrieras de San Pedro predominan los amarillos o tonos amarillentos, tanto de mufla como de base, y los rojos *plaqué*. Siguiendo las ideas plásticas del renacimiento, algunos colores son utilizados para conseguir determinados efectos de profundidad (perspectiva aérea). Como hemos visto, la mayoría de los colores utilizados en estas vidrieras son de base, esto es, coloreados en su masa, siendo el rojo el único color utilizado en forma de vidrio *plaqué* con el fin de abaratar su coste y aclarar su intensidad. Algunos de estos vidrios *plaqué* fueron utilizados para obtener determinados efectos pictóricos, mediante la eliminación parcial de la capa roja por grabado mecánico.

2.6. Renovación estilística e iconográfica

En las vidrieras de San Pedro se aprecia, en líneas generales, una síntesis de formas procedentes del arte flamenco de finales del siglo XV y principios del XVI, del alto renacimiento italiano y de la propia tradición medieval alemana. Esta adopción de nuevas formas definirá el carácter ecléctico de este primer renacimiento.

En estas vidrieras podemos apreciar un dominio evidente del espacio tridimensional en el que se mueven las figuras y del equilibrio entre las distintas formas. Como ya mencionamos anteriormente, la búsqueda general de efectos de tridimensionalidad y profundidad se obtiene mediante la aplicación matizada de las grisallas, la introducción del paisaje, las escenas secundarias, ciertos recursos efectistas como la perspectiva lineal y aérea y el uso del *contraposto* y *escorzos*. Todos estos recursos y efectos de perspectiva que

reflejan un conocimiento del arte italiano, son todavía más acentuados en la vidriera nII, donde su uso y la integración de las formas dentro de la composición es mucho más evidente.

Tal y como vimos anteriormente, los maineles jugarán un importante papel a la hora de delimitar la composición de las escenas, desempeñando, al igual que en los retablos o trípticos medievales, el papel de auténticos marcos. Si bien en la mayor parte de las vidrieras de San Pedro las escenas siguen manteniendo el esquema tradicional de una sola figura o una escena por vano, sin contacto alguno entre sí, en otras vidrieras, como en las tres de la cabecera y en la nVI, podemos apreciar una clara evolución. En la vidriera nVI, se introduce una escena narrativa que se desarrolla por el espacio de los tres vanos, si bien las figuras no llegan a atravesarlos, manteniéndose todavía la importancia de los maineles como marcos de la escena.

En las tres vidrieras de la cabecera se adopta un tipo de composición mucho más moderno, al romperse finalmente el marco de los maineles, que son atravesados por algunas de las figuras, y extenderse las escenas por una superficie mucho mayor. Junto a esta búsqueda de expansión de las escenas en horizontal, hemos de señalar también una tendencia generalizada a la verticalidad, especialmente en estas tres vidrieras. Esta evolución reforzará el carácter marcadamente narrativo y en cierto modo didáctico de las vidrieras. En este tipo de composición vemos cómo el arte de la pintura sobre vidrio se va acercando cada vez más a los postulados de la pintura sobre lienzo, exenta de semejantes divisiones.

Otro factor que desempeña un importante papel en la lectura de las escenas es la mencionada tendencia de los calibres hacia formas cuadradas o rectangulares. Estas formas, acentuadas por las barras horizontales de sujeción, traerán consigo una mayor claridad compositiva, pero supondrán, por un lado, el fin del importante papel desempeñado por la red de plomo como elemento configurador del dibujo y, por otro lado, el fin de los juegos lumínicos y cromáticos de la vidriera medieval. Asistimos de esta manera a una disociación absoluta entre el motivo representado y la forma y el color del vidrio. El vidrio pasa a desempeñar el papel de mero soporte de las escenas, al igual que el muro lo era de los frescos y la tela de los cuadros.

La monumentalidad de las composiciones, claramente reflejada en las vidrieras nII, oI y sII y, en menor medida, en las nVI, sIII, nIII y wII, es así mismo perceptible en casi todas las figuras. Si bien la monumentalidad de las figuras y la tridimensionalidad de las composiciones denotan una clara comprensión del lenguaje renacentista, los numerosos motivos importados del arte italiano, anteriormente mencionados, están utilizados de forma mucho más anárquica y ecléctica. La mera transposición de estos motivos, sin realmente llegar a plantearse su origen ni comprender su significado, hemos de entenderla como un intento de renovación y modernidad. Estos motivos y ornamentos utilizados, se limitan básicamente a las

arquitecturas de enmarcamiento, donde se juxtaponen de forma ecléctica y sin gran coherencia, desprendidos de toda la carga ideológica y arqueológica asociada a su origen.

En el uso de estas formas arquitectónicas como enmarcamiento de las escenas, se aprecia también una clara influencia del arte italiano. Estas arquitecturas serán desde comienzos del siglo XVI el soporte ideal para la introducción de todo el repertorio de ornamentos importados del arte italiano. Si bien en estos primeros años del siglo XVI, son estas formas todavía sencillos pórticos o arcos de origen italiano, a partir de los años treinta y cuarenta, su uso en forma de auténticos arcos de triunfo monumentales se hará cada vez más generalizado, llegando a ocupar una parte mucho mayor de la vidriera.

No obstante, estas arquitecturas en las vidrieras de San Pedro son una simple continuación de los pináculos y baldaquinos utilizados durante el periodo gótico como enmarcamiento de las figuras de profetas o santos. Lo único que ha cambiado es el vocabulario utilizado, sustituyendo unas formas góticas por otras renacentistas. La necesidad de seguir recurriendo a la representación de las figuras bajo estos arcos de enmarcamiento podemos considerarla como un rasgo arcaizante, típico de esta fase de transición.

Si bien los típicos motivos renacentistas anteriormente mencionados constituyen un rasgo característico de esta renovación estilística, el uso de las telas de Damasco como decoración de los fondos o de los ropajes es, una vez más, un rasgo de continuidad con la tradición del arte gótico. Ya desde el siglo XIV tenemos numerosos ejemplos de vidrieras donde se utiliza este motivo.

El estatismo todavía presente en algunas de las figuras es representativo de la fase clásica por la que atravesaba el arte italiano en los primeros años del siglo XVI. No obstante, en la vidriera nII podemos ya apreciar un nuevo lenguaje que, si bien supone así mismo una combinación de formas flamencas e italianas, refleja un conocimiento más cercano de las nuevas tendencias desarrolladas en Italia, precedentes directos del manierismo, junto con formas expresionistas típicas del arte alemán. En esta vidriera hay una búsqueda evidente de movimiento y juegos de *contrapostos*, si bien, dentro siempre de unas normas de armonía y equilibrio de las formas.

Otro signo de renovación en el lenguaje utilizado es el uso de paisajes como fondo de las composiciones, lo que denota una clara intención de profundidad, inspirada principalmente en el arte de los primitivos flamencos. Esta búsqueda de profundidad está así mismo acentuada por el uso de escenas secundarias donde el tamaño de los personajes es mucho más reducido. Mediante la introducción de una escena principal y otras secundarias, y mediante el carácter de narración cronológica de las tres vidrieras de la cabecera, se refuerza, así mismo, el carácter narrativo de las escenas, continuando así uno de los valores típicos de las vidrieras medievales. La adopción indiscriminada de formas italianas y flamencas se refleja así

mismo en las arquitecturas utilizadas en los paisajes donde, si bien el origen es claramente flamenco, podemos apreciar el uso yuxtapuesto de arquitecturas italianas junto a modelos inspirados en la arquitectura popular alemana.

El uso de esquemas compositivos basados en la simetría y en la aplicación de un punto de fuga centralizado es otro de los rasgos típicos del arte italiano de finales del XV y principios del XVI (Ilustración 9). No obstante, si bien podemos apreciar en alguna vidriera de San Pedro (sII) una tímida intención de romper con este rígido esquema mediante una cierta colocación asimétrica de las figuras, este desequilibrio acaba siempre siendo compensado mediante otros volúmenes. Este hecho se refleja también en el panel A3 de la vidriera nVI, donde nos encontramos, en un mismo panel, la introducción de tres posiciones distintas en los rostros de las figuras: de frente, de perfil y de tres cuartos (Ilustración 10).

Otro aspecto importante de esta renovación estilística, presente en estas vidrieras y cuyo origen hemos de buscarlo claramente en el interés por la naturaleza típico del arte flamenco, lo constituye el gusto por copiar miméticamente la realidad, por reflejar texturas y por el detalle. Este rasgo es por ejemplo evidente en la minuciosidad y detalle utilizada en los motivos vegetales (nII) y los ropajes.

Así mismo, si bien la serenidad e idealización clásica del arte italiano de comienzos del siglo XVI se ve reflejada en algunas de las figuras aisladas de santos, el origen de otras figuras hay que buscarlo en el arte del norte. En contraposición a la serenidad clásica de estas vidrieras encontramos, especialmente en los rostros de las vidrieras de la cabecera, la tendencia expresionista del arte alemán a reflejar las emociones. Algunos rostros de la vidriera nII llegan a ser auténticos estudios de emociones, recurriendo para ello a personajes populares y llegando en algunos casos a la caricatura.

Es importante destacar el uso de estos distintos vocabularios sobre la base de unos criterios jerárquicos muy concretos. De esta forma podemos ver en la mencionada vidriera nII, cómo la idealización de los rostros es utilizada exclusivamente en los personajes sagrados, en contraposición con los personajes populares, donde la utilización de las emociones, la expresividad y la caricatura proporciona al artista una mayor libertad.

En relación con estas formas contrapuestas y con las ideas del humanismo, hemos de destacar la importancia que desempeña la introducción del retrato, especialmente en las figuras de los donantes, éstas mucho más vinculadas al arte flamenco que al italiano. Otro rasgo importante dentro de este aspecto es el contacto directo que algunos personajes profanos establecen con el espectador mediante la mirada, especialmente en la vidriera nII. Esta invitación al espectador a participar, de alguna manera, en las escenas

bíblicas, es sintomático de la búsqueda de realismo que llevará al arte de la vidriera a desprenderse definitivamente de todos los valores asociados a su origen.

A partir de la segunda mitad de este siglo, la vidriera entrará en un declive del que no se recuperará hasta el siglo XIX cuando, bajo las ideas del romanticismo, se produce un intento de retorno a la esencia de este arte.

Bibliografía

- Aldenhoven, C., *Geschichte der Kölner Malerschule*. Lübeck, 1902.
- Clemen, P., *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt Köln*, Bd. III, Düsseldorf, 1916, s. 184-189
- Heinersdorff, G., *Glasmalerei, Ihre Technik und ihre Geschichte*. Bruno Cassirer Verlag, Berlin, 1914, S. 100.
- Oidtmann, H., *Die Rheinischen Glasmalereien*. Zweiter band. L. Schwann, Düsseldorf, 1929, s. 411-422.
- Scheibler-Aldenhoven, *Kölner Malerschule*, s. 318-408.
- Schlombs, W., *Die Fenster der Kirche St. Peter*, s. 22-25.
- Von Witzleben, E., *Farbwunder Deutscher Glasmalerei aus dem Mittelalter*. Augsburg, 1967. Verlag J. Hanneschläger, s. 66-68.
- Winston, Ch., *An inquiry in ancient glass-painting*. Oxford, 1847, s. 264.

Artículo escrito en Febrero de 1999 para Glasmalerei Peters, Paderborn, Alemania. Título en Alemán: "De noch erhaltenen Glasfenster der Sankt Peter Kirche in Köln aus dem 16. Jahrhundert".